

## «...la fatica di ricostruire la naturale unità fra parola e immagine»

Warburg, Benjamin e ciò che la storia non può dire

Silvia Ferretti

«In centinaia di documenti letti e in migliaia di documenti non letti sopravvivono ancora in Archivio anche le voci dei defunti, e la pietà dello storico ha il potere di riconferire timbro alle voci inudibili, se non sdegnata la fatica di ricostruire la naturale unità fra parola e immagine [*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*]». Così Warburg nel saggio del 1902 su *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*.

La frase con cui Warburg afferma di credere in una affinità naturale, una coappartenenza, di parola e immagine è una delle espressioni più semplici nella sua complicata ricerca di un linguaggio. Una affinità e comunione di entrambe, che sia naturale, ci fa pensare spontaneamente a un vincolo originario tra le due, che il diverso manifestarsi nel tempo e nei luoghi avrebbe poi variamente configurato.

Questo pensiero ci ricorda un autore molto lontano da Warburg, il critico d'arte Cesare Brandi. Per Brandi il segno, come schema originario, è il punto di partenza da cui, per una scelta della coscienza, l'immaginazione procede o verso la direzione figurativa dell'immagine, o verso quella espressiva nella parola. Le due direzioni sono in Brandi assolutamente divergenti e non accostabili, arte figurativa e linguaggio hanno un luogo di formazione e di consistenza del tutto alternativo e questa formula così concepita è tale da costituire la struttura mobile – ma definitiva – della storia e del nostro giudizio storico (cfr. Brandi [1960]).

Per Warburg invece la parola e l'immagine, nella loro dimensione naturale (*natürlich*), dovrebbero additare immediatamente l'una all'altra, ed essere di reciproco sostegno e chiarimento nel loro rapporto con la realtà. L'essenza "naturale" di questo rapporto però non allude a un piano progettuale storico di sviluppo e processo da una affinità a

un distanziarsi, non costituisce un'origine come punto di partenza. Nel racconto della storia che volta a volta scegliamo per comporci un'idea del passato, spesso parola e immagine rischiano di separarsi fino a diventare tramite contrapposti della realtà, veicoli alternativi. Al di là delle innumerevoli quinte del tempo, dei mutevoli assortimenti di quelle che ci appaiono – o che creiamo a noi stessi – come cause dei fatti, c'è invece per Warburg la naturale collaborazione di parola e immagine, un loro intento comune. Il termine “natura”, in questa interessante accezione, non indica certamente un atto originario<sup>1</sup>, bensì un comune modo di andare insieme nel guardare alla realtà o, se vogliamo, nel creare una configurazione ragionevole della realtà. Spesso infatti Warburg indulgia sul termine “naturale” o “natura” in modo affatto personale, talvolta invece quest'uso è da riportarsi al contesto del suo tempo oppure della tradizione romantica.

Per questo non so fino a che punto Warburg privilegi l'immagine rispetto alla parola, come pure si è tentati di pensare (Pallotto [2007]), e vedo anche in ciò la sua singolarità e originalità di studioso dell'arte. Credo che lui abbia sempre pensato che la complessità dei fatti che sono alle nostre spalle possa essere dipanata soltanto quando assumiamo entrambe, la parola nei suoi contesti e l'immagine nel suo modo altro di dichiararsi, ad aiutarci e a riportare alla memoria le cose vissute.

Senza andare troppo indietro nel tempo della cultura filosofica, ricordiamo qualche opinione sul rapporto tra parola ed immagine, che certo non era sfuggita a Warburg durante i suoi studi universitari nella loro varietà esplorativa.

Lessing, forse perché drammaturgo, preferiva apertamente la parola (il segno arbitrario) all'immagine (il segno naturale). La parola era per lui in grado di rivolgersi con una sintesi intellettuale più esplicita e ravvicinata all'immaginazione dell'ascoltatore, ed evocare con più precisione l'immagine mentale, quella che non è suscettibile di descrizione, come dimostra l'esempio omerico della bellezza di Elena – davvero simile per bellezza a una dea, e quindi non visibile. La parola aveva per Lessing la possibilità, grazie al suo carattere astratto e al rapporto con il divenire temporale del discorso, cui il trascorrere temporale del pensiero si accompagna, di creare per noi una molteplicità di mondi possibili, di trasportarci da un sentimento all'altro permettendo all'orrore di congiungersi con la compassione, di volgere la fantasia a combinazioni più originali e autonome dalla tradizione rispetto all'arte figurativa.

Edmund Burke era uno storico politico, critico molto attento di quella novità eclatante della modernità che è stata la rivoluzione sociale, il rovesciamento violento di assetto

<sup>1</sup> Sull'assenza in Warburg del pathos dell'origine si veda Barale (2009).

dello stato. Anche per lui la parola è in grado di sollecitare con più vigore la nostra immaginazione, così da prolungare in noi quello stato di tensione emotiva, di passione dolorosa ma stupefacente (a condizione che siamo posti in grado di compiacerci di essa, perché collocati a una certa distanza), che ci trattiene più a lungo nella mobilità dei sentimenti e delle funzioni vitali e quindi ci tiene lontani dalla noiosa indifferenza dell'apatia.

Invece Karl Philipp Moritz, che per tristezza ancestrale e per la sua infanzia oltremodo infelice era pedagogo e scrittore, prediligeva con assoluta certezza filosofica l'immagine, ritenendo impossibile che la parola, intesa come concetto simbolo metafora, possa metterci di fronte alle cose nella loro violenza vitale. Questo è il compito cui la natura ha destinato l'artista figurativo, capace di cogliere la totalità dei rapporti della natura stessa (una visione preclusa sia all'uomo comune, sia all'uomo dotato di giudizio critico) e restituirla, con la capacità materiale tecnica, in un tutto concreto limitato e tangibile, nella forma percepibile della statua o del dipinto.

Moritz era – alquanto *ante litteram* – un bergsoniano, nel credere che, molto più del concetto e del simbolo, l'immagine venga in soccorso, quando tentiamo di approssimarci alla verità metafisica che si coglie materialmente (*empiricamente*, dice Bergson) attraverso l'intuizione, con un salto che ci mette all'interno dell'oggetto stesso e della sua realtà.

Warburg invece pensa che, pur altrimenti attrezzate, e con segni diversi, parola e immagine siano solidali nel segnalarci il fatto storico, o il dato comune di una sofferenza o di un affetto, e che quindi lo storico deve in entrambe diventare un esperto di decodificazione, un buon decrittatore, un cacciatore di tracce che conducano dall'una all'altra, come quegli Indiani d'America che gli apparvero portentosi nel loro saper tenere in pugno le opposizioni (Rampey [2000]: 37).

Benjamin ha come Warburg, ma in senso inverso, la sua originalità di posizione: osservatore dei mutamenti prodotti dal tempo e della loro permanenza anomala nella storia, amante quindi della parola del pensiero oltre che di quella poetica o drammatica, mantiene però un costante attaccamento all'immagine, una curiosità, una riflessione, quando poi non diventa una vera e propria ossessione.

L'attenzione all'immagine e al suo legame con i caratteri espressivi di un'epoca, opere d'arte e documenti di altro tipo, si riproduce continuamente nel modo di entrambi di accedere alla storia, di esaminarne le connessioni e i vuoti apparenti e di pensare quindi in termini storici: di tempo, di spazio, di ambiente, di distanza temporale, di memoria e di oblio. Tutto questo e molto altro ancora traspare soltanto dal modo in cui la lente di ingrandimento di Warburg si sposta di millimetri o di migliaia di anni sul documento sto-

rico. In Benjamin invece è apertamente e in modo insistito oggetto di studio, di riflessione particolare e assai ardua, dominante in tutte le sue opere.

È quindi apparentemente meno difficile raccogliere, suddividere, gerarchizzare e interpretare, come è stato sempre fatto in grande misura, le teorie diverse, ma in qualche modo sempre connesse, di Benjamin sulla storia.

È stata notata la congruità eccezionale del suo pensiero, in cui tutto si conserva nonostante gli spostamenti di ispirazione, di oggetto studiato, di prospettiva attuale, nonostante le forzature antinomiche (Mosès [1992]: 145). E di ciò fa parte anche la critica che costantemente Benjamin muove alle visioni storiche del passato – idealismo, positivismo, storicismo – o a quelle del presente – neokantismo di varia tendenza e poi Heidegger.

Benjamin si è sottratto definitivamente alla visione positivista e progressista della storia e a quella spiritualista di un tempo continuo e di una concatenazione causale che lega tra di loro i tempi e le epoche, con la stessa potenza con cui, in modo meno intenzionale dal punto di vista della filosofia della storia e del tempo, lo aveva fatto Warburg una generazione prima. Per entrambi il sentimento del progresso non cessa di agire nel nostro concepire il tempo storico, ma tutti e due gli pongono continuamente di fronte l'ostacolo del regresso, della decadenza, così da rompere ogni nesso causale tra gli eventi storici, per fissare tra di essi un altro tipo di legame, antropologico, ontologico-strutturale, legato al contesto sociale o a tensioni psicologiche esplicite o latenti.

Per entrambi regresso e progresso vanno dunque insieme (Rampley [2000]: 101). Ciò permette a Benjamin di perseguire per tutta la sua opera il tentativo di pensare strutture in sé fondate, come ad esempio l'allegoria, che, contrariamente all'evoluzionismo storicistico, permettano di cogliere il dato storico nella sua atemporalità, o meglio di concepirlo come centro di connessione di temporalità diverse, tra cui quella del presente in cui vive e opera lo storico dell'arte o il letterato (Mosès [1992]: 125). Per Warburg e Benjamin, forse non a caso entrambi marginali al mondo accademico, si deve cercare nella storia ciò che è diverso da quel che la tradizione ha scelto di tramandare (Kany [1987]: 238). Solo così è possibile ricostruire una traccia vitale, mobile, dal particolare statico, fissato come se si fosse preservato solo nella sua morte, come pensa il professor Cornelius del racconto manniano (*Disordine e dolore precoce*, 1925), e quindi salvare il compito dello storico dalla tentazione di sprofondare definitivamente nel passato.

Eppure molte sono anche a questo proposito le differenze tra Warburg e Benjamin, e sono evidenti e macroscopiche. Ad esempio è stato notato che, mentre Warburg si situa in un contesto stabile di ricerca, Benjamin si muove in concezioni diverse talvolta con-

trastanti (Kany [1987]: 10). Vorrei tuttavia attenuare almeno in questo caso il divario. Warburg si muove per alcuni tratti in un contesto stabile che è costituito dalla disciplina, la storia dell'arte, e dagli strumenti di indagine di scuola. Ma basti pensare a quanto sia innovativo – e per alcuni al suo tempo del tutto incomprensibile – il suo modo particolare di accedere all'opera e al suo contesto, o di staccarsi da contesti stabili quando studia la tradizione medievale per spiegare gli affreschi di palazzo Schifanoia. Per non dire di quando, quasi con un dolore fisico, abbandona quelle che lui chiama “le cose belle”, l'arte di ispirazione formale classica e olimpica, per addentrarsi in faticosi ambiti remoti da quella tradizione, nei recessi semi-oscuro della superstizione, forzando tempi ed eventi, testi e figure, fino a ricongiungersi con la forma originaria e mostrarcela di nuovo carica di vita, di passato e anche di attualità (*Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, 1912).

Entrambi infatti, Warburg e Benjamin, mantengono un rapporto col presente e con il progresso, che non definirei di paura, come spesso si è fatto, confrontandolo con una *Stimmung* del tempo (Cfr. Gombrich [1995] : 52-73), ma piuttosto di meditazione e monito. Condividono il fascino per la tecnologia: in Benjamin per i diversi impieghi della fotografia e per il cinema, misterioso coagulo delle ansie espressive del tempo, per non parlare dell'attrattiva esercitata dalle costruzioni in ferro, come vengono raccontate nei «libri immortali»<sup>2</sup>. Sgomento e ammirazione segnano il loro diverso volgersi al progresso tra ottocento e novecento, poiché ineluttabile per lo storico – che conosce gli interstizi del passato – è l'impatto con il progresso, con il diverso: per usare una metafora ben nota di Benjamin , «una tempesta soffia inquieta dal paradiso» (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940). È il racconto del progresso che, modificando il nostro rapporto di distanza col passato, ci rende quest'ultimo precario e più caro.

In Warburg la direzione univoca verso il passato è apparentemente predominante. Isolare i fatti e le forme per ricondurli all'antico (Kany [1987]: 30) era il punto di partenza della ricerca storica e il suo obiettivo principale, e lo resta anche nella trama dell' *Atlas*, dove il coinvolgimento dell'attualità è certamente più forte. Il ruolo fondamentale giocato dalla fotografia viene compreso da Warburg già nel viaggio in America nella sua duplicità, da un lato come aiuto nel lavoro dello studioso sulle formule espressive degli uomini, dall'altra come a sua volta creazione nuova di formule di pathos. Nell'*Atlas* l'accostamento, che per certi versi è per noi ancora misterioso, di foto di opere classiche o di loro dettagli e di foto tratte da giornali, riviste, cartoline di viaggio, pubblicità, tenta una rico-

<sup>2</sup> Cfr. rec. del 1929 a Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauen*, 1908, e naturalmente il *Passagenwerk*.

struzione della sopravvivenza delle formule espressive di alcuni motivi storici o temi filosofici o abitudini percettive di tutti i tempi. L'interrogazione di Benjamin sull'uso della fotografia per comprendere o per racchiudere accanto a sé, portare via con sé, l'opera d'arte tradizionale, dobbiamo interpretarlo interamente nell'ottica con cui Warburg utilizza il nuovo strumento della tecnica per far muovere le immagini nell' *Atlas*.

La percezione del pericolo che deriva dal progresso tecnologico, manifestata da Warburg alla fine della conferenza del 1923 sul *Rituale del serpente*, non ha a che fare con una patologia dell'uomo Warburg reduce dalla malattia demoniaca, ma ha piuttosto a che fare con la patologia del tempo storico, con la paura ricorrente nell'individuo di epoche diverse di fronte a mutamenti repentini del mondo esterno cui il suo *Denkraum* risulta essere improvvisamente estraneo. Quando la distanza fra il complesso di percezioni della nostra mente e il mondo esterno ha perso la sua funzione, il suo potenziale di misura a difesa della nostra psiche, irrompe il caos di un immaginario scomposto e allarmante. Anche il Rinascimento viene percepito da Warburg in questo senso. Il suo pensiero era identico nel saggio su *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* del 1907, espresso forse, prima della guerra mondiale, con tono meno ansioso. La sua sensazione di storico di fronte al testamento di Sassetti, e alla diversità degli emblemi e dei gesti da lui scelti, è già una netta percezione di quello che con Hölderlin si potrebbe chiamare «il divenire nel trapassare». Il poeta – o l'eroe tragico – che percepisce il presente già come l'avvento di un mondo futuro, mentre tutti restano con la mente nel mondo che finisce, rischia per Hölderlin la morte.

Max Weber riconobbe subito, leggendo il saggio su Sassetti, che l'amico di Lorenzo il Magnifico e di Poliziano era un personaggio che sembrava uscito dalla sua teoria sullo spirito del capitalismo. Egli scrisse a Warburg che il *Lebensstil*, lo stile di vita, è sempre in contrasto con la *Wirtschaftsform*, l'assetto economico: che c'è dunque un'«impossibilità per Sassetti di fondare uno stile di vita nuovo a partire dalle necessità del potere economico» (lettera a Warburg del 10 settembre 1907)<sup>3</sup>.

Non vi è traccia nell'opera di Warburg di una vera visione ottimistica della storia. Non mi sembra che abbia mai creduto nel progresso unidirezionale dal mito al logos, per quanto in certi periodi e in certe culture ne esalti la comparsa, come accade nel saggio sulla divinazione antica pagana nell'età di Lutero. Talvolta nella storia le forze contrapposte e in reciproco annientamento trovano invece risoluzione in un risultato nuovo e durevole (*Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, 1902).

<sup>3</sup> Cit. in Diers (1991): 94-96, e Bertozzi (2004): 44 e ss.

Warburg piuttosto fonda il suo peculiare metodo di ricerca in una convinzione: che il senso del mito, la visione mitica che ricorre in vari stadi della cultura umana, può essere recuperato attraverso una ragione storica che affonda lo sguardo nei minimi particolari come nei grandi eventi del presente e del passato per cercare affinità e somiglianze, quelli che lui chiama «scambi di civiltà artistica». Il logos in questo modo è la continua ricerca e riscoperta dell'evidenza con cui il mito non ha mai cessato di mostrarsi per strade molteplici nel corso della storia. Questa è a mio avviso la vera e propria differenza tra il percorso metamorfico delle forme simboliche di Cassirer verso il simbolo scientifico e l'irregolare migrazione delle *Pathosformeln* in una faticosa ma infine sicura sopravvivenza. E Warburg non cerca connessioni e parentele a partire da un punto di vista teleologico della storia, in un meccanismo di cause ed effetti, ma con la prudenza dello storico empirico, quasi fosse un archeologo che debba liberare dal fango un reperto nuovo per dirci in cosa consiste.

Per Benjamin la nozione di *Nachleben* è piuttosto legata alla costruzione di forme di vita dalle più appariscenti alle minime e inosservate, dotate in modo minore o maggiore di una vitalità radicata sia al tempo del loro manifestarsi sia al tempo vissuto dallo sguardo dello storico, che riesce a ritrovarle grazie alla sua avvedutezza retrospettiva e alla sua prudenza nel trattenere la volontà o l'istinto di interpretare. Ogni frammento del passato è fermato in un presente fuori dal tempo, il solo in cui qualcosa permane e lascia così vedere, anche se solo per un attimo (*Jetztzeit*), l'essenza.

Anche l'interesse di Warburg per la lettura di Tito Vignoli si spiega con il suo legame naturale col presente e quindi anche, in una certa misura, con il positivismo. Bisogna pensare che un titolo come *Mito e scienza* (Milano 1879) rappresentava il centro delle domande dell'epoca: la rivolta dell'illuminismo contro la religione e la rivolta contro l'illuminismo stesso, lo specialismo disciplinare nascente nell'ambito umanistico, che rispecchiava la richiesta di scientificità, di ambiti determinati e di precisione dell'indagine filologica o storica, e il sempre più stretto legame della ricerca psicologica con le nuove strumentazioni e scoperte della scienza.

Ricordiamo le parole di Hermann Usener: «all'idea di progresso sono associate scintille di pensiero» (Kany [1987]: 74), che possono legarsi a tante scoperte e intuizioni che hanno *costruito* la modernità, come l'idea della paura dell'uomo primitivo di fronte ai disastri ambientali, o come il passaggio dal culto alla cultura, dalla fede nel trascendente al mito della civilizzazione. Intendo dire che la fede nella civilizzazione e nel percorso rettilineo ha prodotto anche (e lo conteneva dentro di sé come a sé precostituito) un desiderio forte di ritorno al cosiddetto primitivo, di curiosità per le ambiguità del feticistico,

come la secolarizzazione ha prodotto un approfondimento delle origini del sacro e della religiosità, la nascita della storia delle religioni comparate, per non dire degli studi di antropologia e, in misura eclatante, dell'arte del novecento.

D'altra parte sostenere, come è stato fatto (Kany [1987]: 175), che la logica banale della tecnica significhi per Warburg la perdita della sapienza è davvero eccessivo e credo si tratti di una lettura influenzata dalle tesi contro il progresso e contro lo storicismo di Benjamin. Per Warburg la sapienza si perde per l'avvento della follia, nell'individuo come nella collettività, e la follia può essere determinata dalla violenza della magia come da quella della tecnica. Warburg era molto interessato al meraviglioso nel progresso tecnico, e come si è visto aveva capito quanto fosse importante la fotografia per il suo lavoro sull'arte e per l'approfondimento della conoscenza storica e artistica, molto prima di Benjamin e in modo un po' diverso.

E la migrazione non è soltanto nel tempo delle età diverse ma nella geografia delle vicende imperscrutabili dei popoli e delle fedi, da occidente a oriente e viceversa.

Ma torniamo a riflettere sulle parole e le immagini scelte da Warburg e da Benjamin per esprimersi. Si tratta come è noto di linguaggi molto diversi. Benjamin cerca di stringere una metafora, una citazione, una allegoria verbale persino, e di fare precipitare la consequenzialità del suo pensiero o la fuga (in senso musicale) delle notizie in un risultato unico, si potrebbe dire in una catastrofe nel senso di rivolgimento, di ribaltamento totale.

Warburg compone con un'attenzione quasi feroce parole o insiemi di parole mai sentiti prima, che indichino a lui e a noi con precisione estrema e quasi unica il concetto o l'oggetto, il fatto, il particolare chiamato a testimoniare di uno scenario più ampio. Entrambi si concentrano dunque nel tentativo di costringere l'idea che hanno di un dettaglio storico, a prender forma di tempo o spazio vissuto, per proporci una nuova realtà storica, in senso filosofico, di quel dettaglio o fatto del passato.

Le «parole nuove», sia che sorgano da un'intersezione di concetti che Warburg sente adeguati al fatto, sia che sorgano, come agenti letterari, da un improvviso sprofondare o innalzarsi dell'intuizione storica come accade in Benjamin, non hanno naturalmente nulla in comune con il linguaggio di parole combinate insieme e parole reinterpretate in Heidegger. I primi due linguaggi sono ancorati alla realtà nella sua concretezza, alla materialità del dato. In una delle intuizioni più originali sull'opera di Benjamin, Siegfried Kracauer notava nel suo autore qualcosa di condivisibile anche per Warburg: una tendenza alla concretezza del dato e del materiale storico, un fastidio per l'astrazione. Non vi è superamento in vista dell'idea, ma l'idea lampeggia nella realtà (*Zu den Schriften*



Walter Benjamins, 1928)<sup>4</sup>. Quello di Heidegger invece sembra un linguaggio che, pur tentando la materialità, la sfugge nella concatenazione e nella ricerca di una qualità espressiva del suo pensiero. Philippe Lacoue-Labarthe ha notato giustamente che la vicinanza che si è prodotta a un certo punto tra Heidegger e l'ultimo Hölderlin (quello tanto amato anche da Benjamin e forse quasi da tutti noi) consisteva appunto nell'impossibilità per Heidegger di cogliere la realtà nella sua concretezza, di contro alla straordinaria aderenza al concreto della cosa significata che assume la parola poetica in Hölderlin, soprattutto dopo il viaggio in Francia (Lacoue-Labarthe [1992]: 422-440). Si tratta di un linguaggio letterale, la parola esprime letteralmente la cosa, con il massimo di esattezza possibile.

Sembra che Warburg voglia usare quasi sempre ogni parola o combinazione di concetti come se dovessero essere udite per la prima volta, perché mettano a disposizione del lettore la comprensione del fatto concreto, per restituirne la formula che lo apre anche a noi. È un linguaggio complicato perché è come un dialogo intensificato della coscienza con se stessa, che nello sfregamento (lo dico con parole della settima lettera attribuita a Platone, 344, b 5) dei discorsi tra di loro porta ad evidenza («lampeggia la sapienza», dice il testo platonico) il significato dell'immagine o del testo scritto. Si è detto che le sue frasi sono come *Werkzeuge*, attrezzi di lavoro (Kany [1987]: 10).

Sorprendente è infine l'esito cronologicamente contemporaneo e così simile dell'opera dei due autori, che appartengono, non solo a generazioni diverse ma anche a formazioni e interessi diversi. Benjamin accosta nei *Passages* citazioni e descrizioni di dettagli, pagine di libri anche di interesse tecnologico, scorci fotografici, e mille altri generi di oggetti, poesie, pensieri, per rendere tangibili "in sua assenza", fuori dalla sua mente e creatività, i frammenti da cui sorge per noi la traccia della realtà storica.

Warburg nell'*Atlas* accosta immagini su di una pagina nera, su un tavolato, su una tela, per poter cogliere in un'intuizione la formula che tutte le ha generate e che tutte le può di nuovo render vive e significative per noi. Per restituirci l'identico moto interiore che le ha tutte necessariamente prodotte e che non è soggettivo nel senso di individuale o appartenente a una singola volontà (anche questo c'è, si intende) ma è soggettivo in quel senso universale che io non so dire se non con le parole di Kant: appartenente al «sostrato soprasensibile dell'umanità» («das übersinnliche Substrat der Menschheit»; *Kritik der Urteilskraft*, § 57), della facoltà del comprendere e del giudicare nel soggetto. In un frammento di Warburg del 1891 (cit. in Rampley [2000]: 43) si dice: «il giudizio è il

<sup>4</sup> Ora in Kracauer (1963): 250 ss. Per una reinterpretazione del platonismo di Benjamin si veda Desideri, Baldi (2010): 71-105.

risultato del fatto della distanza tra soggetto e oggetto, non appena essa si rende efficace nel soggetto come sentimento dell'esser distante». Ancora vediamo all'opera il concetto di distanza nella sua polarità con la vicinanza: si tratterebbe forse di quella stessa distanza che rende possibile osservare il rischio della morte senza correrlo?

Ecco, la storia come somma di fatti già accaduti e quindi manovrabili da noi a nostra discrezione o secondo la nostra fede in un piano unitario provvidenziale o meno, o in un eterno ritornare del medesimo accaduto, questa storia non ci dice nulla di una naturale coappartenenza di parola e immagine. Infatti è una storia che racconta dall'inizio a una fine secondo un piano temporale lineare che nella realtà non ci è mai dato di conoscere, e che distingue la parola, come portatrice del concetto e della sua interpretazione del mondo, dall'immagine del fatto che deve a sua volta essere interpretata. È una storia in cui si privilegiano, secondo la volontà dello storico e della sua epoca, ma sempre in modo alternativo, o i concetti o le immagini, siano esse allegoriche o realistiche. In questa storia non viene detto l'essenziale, cioè, secondo quanto cercano in modo così fuori dal comune, così anacronistico, Warburg e Benjamin, la naturalità con cui il fatto del tempo passato si è prodotto in parole e in immagini. Solo cercando di far coincidere ancora parole e immagini tra loro, la naturalità del prodursi dell'evento figurativo passato emergerà nel presente nella sua originaria vitalità.

#### Bibliografia

- Barale, A., 2009: *La malinconia dell'immagine*, Firenze.
- Benjamin, W., 2002: *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino.
- Bertozzi, M., 2004: *Progresso senza fine*, in Cieri Via, Montani (2004).
- Brandi, C., 1960: *Segno e immagine*, Milano.
- Cieri Via, C., Montani, P., 2004: *Lo sguardo di Giano*, Roma.
- Desideri, F., Baldi, M., 2010: *Benjamin*, Roma.
- Diers, M., 1991: *Warburg aus Briefen (1905-1918)*, Weinheim.
- Gombrich, E., 1995: *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*, in Warburg, A., 1995: *Ekstatische Nympe...trauernde Flußgott. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg.
- Kany, R., 1987: *Mnemosyne als Programm*, Tübingen.
- Krakauer, S., 1963: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.
- Lacoue-Labarthe, P., 1992: *Il faut*, "Modern language news", 107/3, pp. 422-440.

Silvia Ferretti, «...la fatica di ricostruire la naturale unità fra parola e immagine»

Mosès, S, 1992: *L'Ange de l'histoire*, Paris.

Pallotto, M., 2007: *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Roma.

Rampley, M., 2000: *The Remembrance of Things Past*, Wiesbaden.